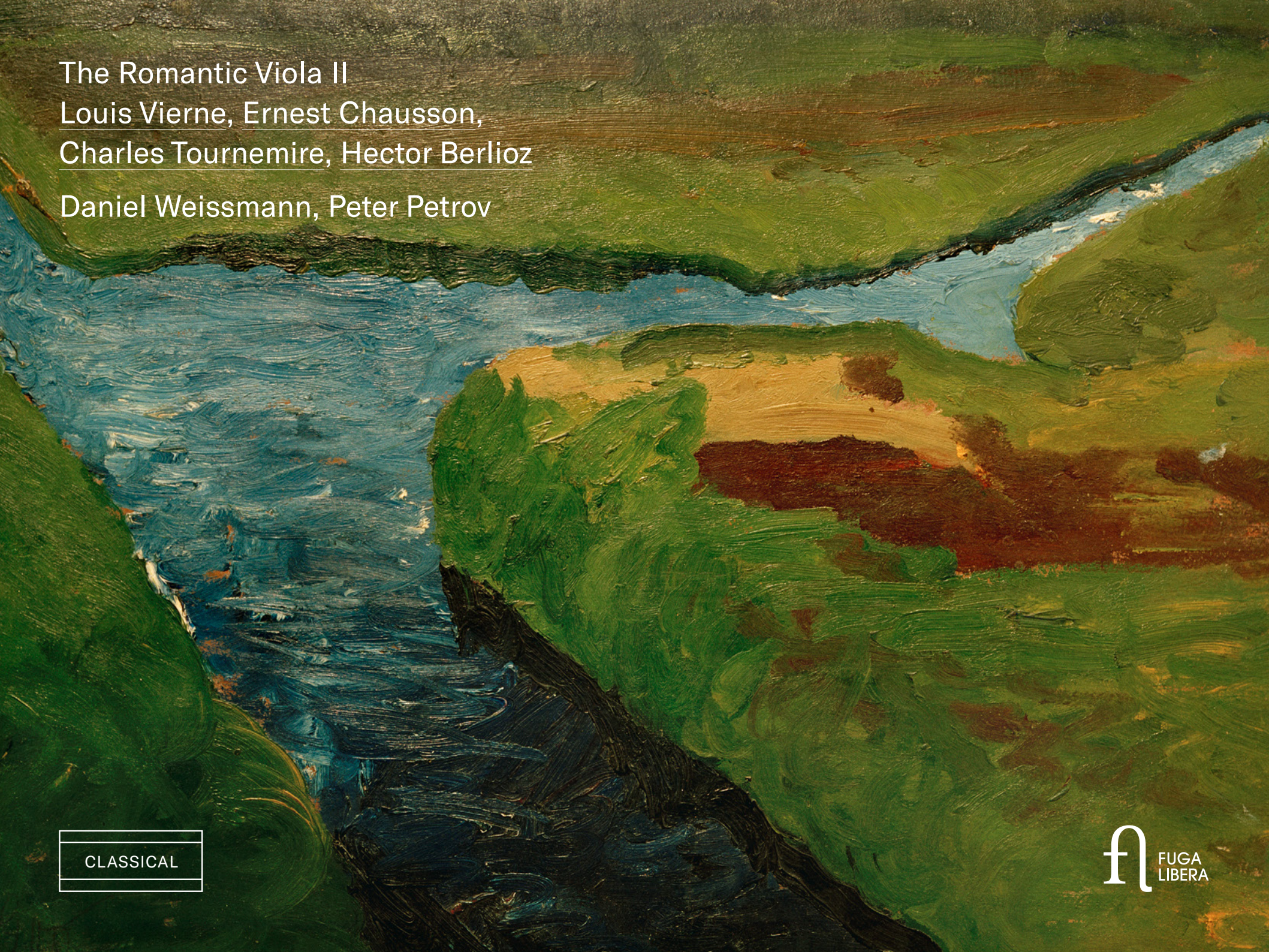
The Romantic Viola II
Louis Vierne, Ernest Chausson,
Charles Tournemire, Hector Berlioz
Daniel Weissmann, Peter Petrov
CLASSICAL
FUGA
LIBERA

# The Romantic Viola II

Louis Vierne, Ernest Chausson,
Charles Tournemire, Hector Berlioz

Daniel Weissmann, Peter Petrov





Credits →
Tracklist →
Programme note → EN FR

Recording
Salle Philharmonique, Liège (Belgium),
19-22 August 2019

Recording & Artistic direction
Manuel Mohino

English Translation
Peter Lockwood
(except text on digipak back cover: Charles Johnston)

Our thanks to Frédéric Lainé for his valued assistance with programmation and to Hugh Macdonald for granting permission to record his Berlioz transcription.

Our further thanks to Emmanuela Ralet Cuypers, our dedicated and faithful sponsor.

Daniel Weissmann



Fuga Libera
Artistic Coordinator
Jérôme Lejeune

Editorial Coordinator
Julien Lepièce

Design
Stoëmp Studio

Cover
Paula Modersohn-Becker (1876-1907),
Moorgraben (ca 1900), Bremen,
private collection © akg-images

Photography
Weissmann/Petrov: © Elise Ruelle
Salle Phiharmonique: © Grégory Derkenne &
Jonas Hamers

# The Romantic Viola II

## Louis Vierne, Ernest Chausson, Charles Tournemire, Hector Berlioz

## Daniel Weissmann, Peter Petrov



Daniel Weissmann, viola
Peter Petrov, piano

Charles Tournemire (1870-1939)

**Suite en trois parties op. 11** (1897)

| | | | |
|---|---|---|---|
| 01 | . | Allegro ben moderato | 5’58 |
| 02 | . | Largo | 5’48 |
| 03 | . | Allegro | 6’25 |

Ernest Chausson (1855-1899)

**Pièce pour violoncelle ou alto et piano op. 39** (1897)

| | | | |
|---|---|---|---|
| 04 | . | Tranquille mais sans lenteur, plus animé, lent | 6’44 |

Louis Vierne (1870-1937)

**Deux pièces pour alto** (1895)

| | | | |
|---|---|---|---|
| 05 | . | Le soir : Andante quasi adagio | 3’25 |
| 06 | . | Légende : Allegretto | 1’41 |

Hector Berlioz (1803-1869)

**Harold en Italie, symphonie en quatre parties avec alto principal**
(arrangement for viola and piano: Hugh Macdonald, 2001)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 07 | . | I. | Harold aux montagnes, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie : Adagio – Allegro | 14’29 |
| 08 | . | II. | Marche des pèlerins chantant la prière du soir : Allegretto | 7’19 |
| 09 | . | III. | Sérénade d’un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse : Allegro Assai – Allegretto | 6’19 |
| 10 | . | IV. | Orgie des brigands, souvenir des scènes précédentes : Allegro frenetico – Adagio – Tempo con fuoco | 12’18 |

Tournemire: Éditions Max Eschig / Chausson: Éditions Salabert

Vierne: Éditions Leduc / Berlioz-Macdonald: Bärenreiter Verlag

## The French Romantic viola from Berlioz to Tournemire: the voice of emancipation

Daniel Weissmann is not only the Managing of the Orchestre Philharmonique Royal de Liège, but is also a skilled violist. His first recording for Fuga Libera appeared in 2018 and included Vieuxtemps' *Sonate pour alto* as well as works by Fuchs, Liszt and Reinecke; he now continues his exploration of chamber repertoire for viola for the label with a new recording in which he is partnered by pianist Peter Petrov. This second CD is devoted to works from the Romantic period by French composers, including the premiere recording of British musicologist Hugh Macdonald's splendidly formidable transcription of Berlioz' *Harold en Italie* for viola and piano. The score was originally composed for orchestra and solo viola, but Macdonald, a leading specialist in the composer and his works, has succeeded in transforming it into a large-scale Romantic sonata. Also included on this recording are works composed by Vierne, Chausson and Tournemire between 1894 and 1897; all three were pupils of César Franck and were fully able to realise the melancholic and expressive possibilities of the instrument in their music.



## A slow acknowledgement

Even though the viola achieved true nobility during the 20th century thanks to several great and prestigious players, it had nonetheless experienced hard and difficult times from the Classical period to the end of the 19th century. Its history had long remained unknown; it was only with the publication of the comprehensive historiographical survey carried out by musicologist Frédéric Lainé at the beginning of the 21st century that the mysteries of its emancipation were finally unravelled.

Lainé provided clear proof that the viola had taken an essential part in contrapuntal music performed by Italian ensembles of the Baroque. In France at

the time of Lully, even though polyphonic works in five parts always included three viola lines — this was a distinctive feature of French music of the time — the instrument was nonetheless considered as a sub-species of the violin by the public of the time. Bach contributed to the emancipation of the viola by employing it extensively in the Brandenburg concertos and the cantatas, with up to four individual viola lines in certain works. These examples, although immensely important from a historical perspective, are nonetheless relatively few with regard to compositional practice of the time.

The viola acquired a new lease of life in Germany and Austria after 1750, when it began to establish itself both as a solo instrument, with works ranging from concertos by the brothers Stamitz to Mozart's *Sinfonia concertante*, and as a cornerstone of the classical string quartet, in the works of Haydn, Mozart and Beethoven in particular. France, however, rapidly became the leader in viola methods: a series of works were published in Paris in which, long before Berlioz and Wagner, many composers regretted the minor role of the instrument at the time and deplored the contempt in which it was held by certain musical commentators. It was not, however, the object of any specialisation or particular attention and was generally played by violinists. With the exception of Casimir-Ney, who defined himself as a violist *pur sang*, Chrétien Urhan, Théophile Tilmant and Eugène Sauzay, the great French virtuosos of the 19th century, all of whom graduated from the Paris Conservatoire, were renowned violinists first and foremost. A violinist could even take a position as violist in an orchestra whilst waiting for a violin position to become vacant; Urhan was first engaged as violist at the Opéra de Paris before becoming its concert master in 1825. He was also the creator of the solo viola part in Berlioz' *Harold en Italie* at the Conservatoire de Paris on November 23, 1834.

*Harold en Italie* was a major turning point in the European musical landscape, which up until then had been dominated by concertante works for violin or piano. Berlioz created a programmatic score for orchestra and principal viola in which the solo instrument embodied Childe Harold, Byron's famous hero. He had developed a narrative style of composing that departed from the virtuoso style of the concertante pieces of the time, this having been designed to spotlight the performers' brilliance. Berlioz here deployed a multitude of innovations, explored new sonorities and used nuances of timbre as a narrative element. Paganini, however, who had commissioned the score, was accustomed to much more difficult and virtuosic scores; he refused to perform the work, stating that he considered it to be the very antithesis of a concerto.

*Harold en Italie*, however, is a work towards which none can remain indifferent; Franz Liszt transcribed the score twice, as the British Berlioz specialist Hugh Macdonald reminds us: "Liszt arranged the second movement, the Pilgrims' March, for solo piano, and he also arranged the whole work for viola and piano, for which the pianist has to have a Lisztian technique in order to represent the brilliance and subtlety of Berlioz's orchestration".

Following in Liszt's footsteps, Macdonald made his own transcription of *Harold en Italie* for viola and piano; it has remained unrecorded until now because of its difficulty. This chamber version of the work is fully legitimate and is much more than a simple transcription: it is a work in its own right. Macdonald highlights all of Berlioz's harmonic modernity, making this more evident than in the orchestral version. The descriptive passages are brought out even more strongly in the viola's line, for Macdonald has given a considerably greater role to the instrument: "My own arrangement of the work provides a piano part which can be played by accompanists of normal standing and which also keeps the

viola occupied in parts of the work where Berlioz left the soloist silent. This is no longer Berlioz's original symphony, of course, but it is an arrangement which provides viola players with a substantial solo work from the nineteenth century, with indications to show which parts belong to Berlioz's original version and which do not".

The modernity of *Harold en Italie* did not encourage great numbers of French composers to compose for the instrument. It was only with the establishment of the first specialist courses for viola at the Conservatoires of Brussels (1877) and Paris (1894) that the first virtuoso players who specialised in the instrument began to appear, performing works that had been specially composed for the instrument and that fitted it like a glove.

Vierne's *Deux pièces pour alto et piano* (1895), Chausson's *Pièce pour violoncelle ou alto* (1897) and Tournemire's *Suite en trois parties* Op. 11 (1897), performed here by Daniel Weissmann and Peter Petrov, are all part of the upsurge in composition of works for the viola at that time. The highly individual timbre of the instrument inspired Vierne to compose music that is sombrely melancholic and in the line of the Symbolist movement, whilst Chausson used the viola to express lyrical outbursts inspired by Wagner's endless melody. Tournemire in turn composed a work that displays his mastery of form and structure, underpinned by a piano part that seems in continuous ferment, harmonically complex and inspired by the densely compact organ-like style of his teacher, César Franck.

We are proud to present these first recordings of major works for viola from the French Romantic period here, making them available not only to specialists but also to music lovers at large.

Stéphane Dado

## L’alto romantique français, de Berlioz à Tournemire : la voix de l’émancipation

Directeur général de l’Orchestre Philharmonique Royal de Liège, Daniel Weissmann est aussi altiste. Après un premier opus paru chez Fuga Libera (2018) consacré à la *Sonate pour alto* de Vieuxtemps et à des œuvres de Fuchs, Liszt et Reinecke, il poursuit pour le même label son exploration du répertoire de chambre pour alto avec un nouvel enregistrement réalisé avec la complicité du pianiste Peter Petrov. Ce second opus parcourt cette fois le répertoire romantique français ; il propose pour la première fois au disque la remarquable (et redoutable) version pour alto et piano de *Harold en Italie* de Berlioz, transcrite par le musicologue britannique Hugh Macdonald. Cet éminent spécialiste du compositeur a réussi le pari de donner à une partition originellement écrite pour orchestre et alto principal l’allure d’une grande sonate romantique. Le disque est complété par trois compositions « fin de siècle » de Vierne, Chausson et Tournemire, trois disciples de César Franck, qui ont compris entre 1894 et 1897 tout le potentiel expressif et mélancolique de l’instrument.



## Une lente reconnaissance

S’il trouve ses véritables lettres de noblesse au XX$^{e}$ siècle, magnifié par de grands interprètes prestigieux, l’alto n’en a pas moins connu ses années de galère, de la période classique à la fin du XIX$^{e}$ siècle. Son parcours est par ailleurs resté longtemps méconnu, au point qu’il a fallu attendre la somme historiographique considérable du musicologue Frédéric Lainé, au début du XXI$^{e}$ siècle, pour comprendre les arcanes de son émancipation.

Lainé a d’ailleurs bien montré qu’au début de l’ère baroque, l’alto est partie prenante de l’écriture contrapuntique des formations italiennes. Dans la France

de Lully, même si les polyphonies à cinq parties comportent toujours trois voix d'alto – particularité de l'École française –, cet instrument n'en reste pas moins un violon de troisième ordre pour le public de l'époque. Bach contribue à l'affranchissement de l'alto, notamment dans l'orchestration de ses *Concertos brandebourgeois* et de ses cantates, proposant parfois jusqu'à quatre parties d'alto dans certaines œuvres. Ces exemples, cruciaux dans une perspective historique, restent pourtant relativement isolés au regard des pratiques de l'époque.

Après 1750, l'Allemagne et l'Autriche donnent un nouveau souffle à l'alto qui commence à s'imposer aussi bien comme instrument soliste (des *Concertos pour alto* des frères Stamitz à la *Symphonie concertante* de Mozart) que comme pilier constitutif du quatuor à cordes classique (en particulier chez Haydn, Mozart et Beethoven). De son côté, la France s'affirme plutôt comme la capitale des méthodes pour alto : Paris publie une série d'ouvrages dans lesquels, bien avant Berlioz et Wagner, de nombreux compositeurs regrettent le rôle mineur de l'instrument sur la scène musicale et déplorent le mépris de certains musicographes à son encontre. L'instrument ne fait d'ailleurs l'objet d'aucune spécialisation ni attention particulière, il est avant tout pratiqué par des violonistes formés dans les classes de violon du Conservatoire de Paris. À l'exception de Casimir-Ney qui s'est pleinement affirmé comme praticien de l'alto, les grands virtuoses français du XIX$^{e}$ siècle (Chrétien Urhan, Théophile Tilmant, Eugène Sauzay), tous issus du Conservatoire de Paris, sont d'abord des violonistes réputés. L'alto peut même être une étape dans leur carrière, en attendant qu'une place de violoniste se libère dans un orchestre. Avant de devenir le violon solo de l'Opéra de Paris, en 1825, Urhan est d'abord engagé par l'institution comme altiste. Il sera par la suite, le 23 novembre 1834, le créateur de la partie d'alto d'*Harold en Italie* de Berlioz, au Conservatoire de Paris.

*Harold* s'impose comme un tournant majeur dans le paysage musical européen, jusque-là dominé par les œuvres concertantes pour violon ou piano. Berlioz imagine une partition narrative pour orchestre et alto principal dans laquelle l'instrument soliste incarne le célèbre héros de Byron, Childe Harold. Berlioz élabore une écriture narrative qui s'écarte du style virtuose des pièces concertantes de l'époque, conçues pour faire briller le jeu des instrumentistes. Il déploie une multitude de trouvailles, explore des sonorités nouvelles, utilise les nuances de timbre comme un véritable élément narratif. Habitué à des partitions diablement plus virtuoses, Paganini, qui a commandé la pièce, refuse de l'interpréter, la considérant comme l'antithèse même d'un concerto.

*Harold en Italie* ne laisse cependant personne indifférent, à commencer par Franz Liszt qui transcrit par deux fois la partition, comme le rappelle le spécialiste britannique de Berlioz, Hugh Macdonald : « Liszt a transcrit le deuxième mouvement, la *Marche des pèlerins*, pour piano solo, tout comme il a également arrangé l'œuvre intégrale pour alto et piano, exigeant du pianiste une technique lisztienne afin de mettre en relief l'éclat et la subtilité de l'orchestration berliozienne. »

À la suite de Liszt, Macdonald a réalisé sa propre transcription pour alto et piano de *Harold*, jusqu'ici totalement inédite au disque en raison de son degré de difficulté. Bien plus qu'une simple transcription, cette version chambriste, d'une totale légitimité, résonne comme une œuvre à part entière. Le musicologue y met en lumière toute la modernité harmonique de Berlioz, plus apparente que dans la version pour orchestre. Les passages descriptifs sont davantage exacerbés dans le jeu de l'altiste, instrument qui, selon Macdonald lui-même, joue un rôle considérable : « Mon propre arrangement de l'œuvre propose une partie de piano qui peut être jouée par des accompagnateurs d'un niveau standard tout

en maintenant par ailleurs l'altiste affairé dans des passages de l'œuvre où Berlioz le laisse silencieux. Ce n'est bien sûr plus la symphonie initiale de Berlioz, mais un arrangement qui offre aux altistes une pièce solo substantielle du XIX$^{e}$ siècle, avec des indications qui précisent quels passages appartiennent à la version originelle de Berlioz et quels autres n'en font pas partie. »

La modernité de *Harold* n'incite pas les compositeurs français à écrire dans la foulée pour l'instrument. Il faut attendre la création des premières classes d'alto dans les conservatoires – en 1877 au Conservatoire de Bruxelles, en 1894 à Paris – pour que des virtuoses de l'alto, des instrumentistes spécialisés, voient le jour et, avec eux, des compositions totalement dédiées aux particularités de leur instrument.

Les *Deux pièces pour alto et piano* de Vierne (1895), la *Pièce pour violoncelle ou alto* de Chausson (1897) ou encore la *Suite en trois parties* op. 11 *pour alto et piano* de Tournemire (1897), au programme du disque de Daniel Weissmann et Peter Petrov, s'inscrivent dans ce renouveau du répertoire. La couleur spécifique de l'instrument inspire à Vierne une musique mélancolique et sombre, dans la lignée du mouvement symboliste, tandis que Chausson prolonge, par le biais de l'alto, les élans lyriques de la mélodie continue d'un Wagner. Quant à Tournemire, il livre une pièce d'une très grande maîtrise formelle, soutenue par une partie pianistique bouillonnante, harmoniquement complexe, inspirée par l'écriture organistique dense et compacte de son ancien maître, César Franck. Parmi différents mérites, le présent enregistrement a celui de révéler au public comme aux spécialistes quelques pages majeures du répertoire romantique français pour alto.

Stéphane Dado

For even more great music visit
www.outhere-music.com/en/labels/fugalibera

STEINWAY & SONS